9e ART

LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE

ALAIN SAINT-OGAN RODOLPHE TÖPFFER GOTLIB BUD FISHER

L'AUTOBIOGRAPHIE EN BANDE DESSINÉE

NOVEMBRE 1995

N°0

Éditorial

En janvier 1996, le Musée de la bande dessinée d'Angoulême fera paraître le premier numéro de sa revue 9e Art, *dont vous tenez entre les mains la préfiguration. Ces "Cahiers" comporteront 144 pages d'études et de réflexions abondamment illustrées, y compris par des documents rares ou inédits. Ils privilégieront l'approche historique de la bande dessinée et la connaissance de son patrimoine, sans toutefois négliger d'interroger des tendances contemporaines (en témoignera, dans le n° 1, notre dossier sur les BD autobiographiques). Les livres, les expositions, les événements appelés à faire date feront l'objet de comptes rendus. Enfin, la revue se fera l'écho de la vie du Musée, de l'accroissement de ses collections et de sa programmation.*

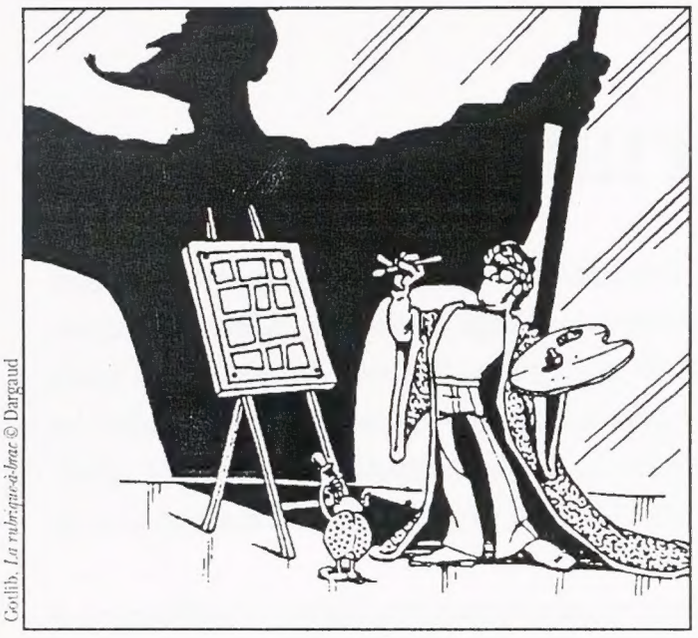
La périodicité de 9e Art *sera d'abord annuelle ; elle pourra évoluer vers une fréquence plus soutenue si suffisamment de lecteurs manifestent leur intérêt pour l'approche de la bande dessinée qui sera la nôtre : rigoureuse, exigeante et passionnée. Ce numéro zéro contient seulement le début de quelques-uns des articles composant le sommaire du n° 1. Vos remarques, suggestions, propositions intéressent la rédaction. Rendez-vous en janvier pour fêter ensemble le lancement de* 9e Art.

9e ART
LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
RÉDACTION - ADMINISTRATION - PUBLICITÉ
121, rue de Bordeaux — 16000 Angoulême
Tél. 45 38 65 65 — Fax 45 38 65 66

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION : *André-Marc Delocque-Fourcaud*
RÉDACTEUR EN CHEF : *Thierry Groensteen*
CONSEILLER SCIENTIFIQUE : *Jean-Pierre Mercier*
ÉDITEUR : *Catherine Ternaux*
CONCEPTION GRAPHIQUE : *Complément d'Objet (Angoulême)*
COUVERTURE : *Philippe Batini, dessin de Rodolphe Töpffer*

COLLABORERONT AU N°1
Antonio Altarriba, Gilles Ciment, Florent Couao-Zotti, F'Murr, Robert C. Harvey, Ignacio Arranz Ibanez, Bernard Joubert, Carsten Laqua, Pierre Sterckx, Peter Tischer.

9e Art est une publication
du Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image
© C.N.B.D.I. Tous droits réservés.
Ce n° 0 a été réalisé grâce à la participation
de la société Lhomme (Bureautique & Informatique)
186, rue de Bordeaux, B.P. 363 — 16008 Angoulême Cedex.



Gotlib, *La rubrique-à-brac* © Dargaud

« Neuvième art » : petite histoire d'une appellation non contrôlée

Le système des Beaux-Arts par rapport auquel la bande dessinée revendique le neuvième rang n'est certes pas une évidence admise et communément partagée. Qui pourrait citer le troisième ou le cinquième art ? De fait, la bande dessinée s'est choisie ce drapeau en référence au seul « 7e art » : le cinéma, avec lequel elle a d'ailleurs en commun d'être un art du récit en images.

C'est en 1920 que Ricciotto Canudo fonda le « Club des amis du 7e Art ». Un peu plus tard apparut la " Gazette des sept arts ", dont le n° 2, daté du 25 janvier 1923, accueillit le *Manifeste des Sept Arts* dans lequel Canudo se félicitait du rayonnement de l'appellation dont il était l'inventeur, et reformulait sa théorie[1]. Celle-ci postule l'existence de deux arts fondateurs : l'Architecture et la Musique, découverts par « l'homme primitif [en] fabriquant sa première cabane, et en dansant sa première danse avec le simple accompagnement de la voix que cadençaient les frappements des pieds sur le sol ». La Peinture et la Sculpture apparaissent ensuite comme des déclinaisons de l'Architecture, la Poésie et la Danse comme des prolongements de la Musique. Et Canudo de conclure par cette belle envolée : « Aujourd'hui, le "cercle en mouvement" de l'esthétique se clôt enfin triomphalement sur cette fusion totale des arts dite : Cinématographe ».

Il faut croire que la clôture du cercle n'était pas hermétique, puisque la bande dessinée allait encore y prendre sa place. L'initiative en revint à Claude Beylie, qui fut le premier à proposer le terme de « 9e art » dans le deuxième d'une série de cinq articles publiés de janvier à septembre 1964 dans "Lettres et médecins" sous le titre *La bande dessinée est-elle un art ?* La huitième place revenait, selon lui, à la radio-télévision (qui n'en demandait peut-être pas tant...). Peu après débuta dans " Spirou " *La Chronique du neuvième art* dans laquelle Morris (le dessinateur de Lucky Luke) et Pierre Vankeer présentèrent les classiques — américains surtout — de la bande dessinée. Une cinquantaine d'articles, disséminés entre le n° 1392 (décembre 1964) et le n° 1523 (été 1967) de l'hebdomadaire, dessinèrent ainsi les contours d'un imaginaire « Musée de la bande dessinée ».

Vint enfin, en décembre 1971, la parution chez Christian Bourgois du livre-manifeste de Francis Lacassin : *Pour un neuvième art, la bande dessinée* (livre rédigé dès 1967-68 ; réédité en 1982 chez Slatkine). Il est significatif que Lacassin, alors titulaire d'un cours sur l'histoire et l'esthétique de la bande dessinée à la Sorbonne, n'ait pas cru devoir justifier ou expliquer l'appellation de « 9e art » : dans l'euphorie d'un prosélytisme « bédéphile » auquel rien ne semblait alors pouvoir s'opposer, il la considérait sans doute comme définitivement admise.

En prenant pour titre *9e Art*, notre revue n'entend pas militer pour la généralisation d'une terminologie, qui n'aura jamais d'autre légitimité que celle de l'usage ; nous postulons simplement l'existence de la bande dessinée comme un fait artistique incontestable. Par les moyens conjugués de la réflexion esthétique et de la recherche historique, comme par la mise en valeur des collections uniques du Musée, nous nous emploierons à convaincre de la richesse de cet art encore peu connu et souvent mal traité : la bande dessinée.

[1] Ce *Manifeste* a été réédité en mai 1995 sous la forme d'une plaquette par les Nouvelles Éditions Séguier, dans la collection "Carré d'Art".

sommaire du numéro 1

Éditorial

Esthétique

Thierry Groensteen – *Hergé débiteur de Saint-Ogan*
Ignacio Arranz Ibanez – *Le lecteur interpellé quelque part*
Peter Tisher – *Gai-Luron : masques et jeux de rôles*
Antonio Altarriba – *Le cahier de Gotlib : de l'autre côté de la planche*

Portfolio

Les planches secrètes du Musée

Juillard, Baudoin et Tripp interprètent Kafka

Patrimoine

Robert C. Harvey – *Bud Fisher et l'invention du daily strip*

Pour célébrer Rodolphe Töpffer…

Pierre Sterckx – *Les desseins du dessin selon le Docteur Festus*
F'Murr & Samivel – *Hommages*
Caran d'Ache – *L'impôt sur le flirt*

Le dossier de *9e Art*

Thierry Groensteen – *les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée*
Edmond Baudoin, Max Cabanes, Julie Doucet, Dupuy & Berberian, Will Eisner, Jean-Christophe Menu, Fabrice Neaud, Joe Pinelli, Art Spiegelman, Lewis Trondheim
Réponses à huit questions sur l'autobiographie

Actualité

La vie du Musée
Comptes rendus
(expositions, livres, événements)

English summaries

Pour célébrer Rodolphe Töpffer...

Il y a 150 ans mourait le genevois Rodolphe Töpffer (1799-1846), l'inventeur de la bande dessinée. En coproduction avec le Musée d'Art et d'Histoire de Genève, le Musée de la bande dessinée lui consacre une exposition présentée à Angoulême du 22 janvier au 24 mars. Les éditions du Seuil rééditent simultanément ses principales *Histoires en estampes*, en trois volumes. À travers une étude, deux hommages et l'exhumation de deux documents exceptionnels, *9e Art* s'associe à cette redécouverte d'un artiste demeuré étonnamment moderne.

Pierre Sterckx

Les desseins du dessin selon le docteur Festus

Serge Daney avait coutume de dire que lorsqu'il allait au cinéma, il écrivait des romans imaginaires, tandis que lorsqu'il lisait des livres, il en faisait son cinéma. Je prendrai ce parti, et parlerai[1] du dessin de Töpffer en partant d'un de ses récits littéraires, *Voyages et aventures du Docteur Festus*, paru dans une édition confidentielle en 1833, puis réédité en 1840, avec des illustrations additionnelles[2], mais surtout en même temps qu'une histoire en estampes autographiée dotée du même titre.

En partant du roman pour arriver à la bande dessinée (sans considérer quelle version jouit d'une antériorité par rapport à l'autre), on verra que l'écriture de Töpffer, c'est déjà du visuel en surgissement constant. Elle est faite de croquis cinématiques, au point que l'on croirait voir en la parcourant à toute vitesse les séquences les plus échevelées de Chaplin ou de Keaton. Un homme qui écrivait comme cela ne pouvait plus dessiner à la façon des maîtres anciens. Son art était plus proche du photogramme et du cinématographe que de Raphaël. Il œuvra au nouveau carrefour médiatique qui s'esquissa dès le début du XIX[e] siècle et il en fut l'un des tout premiers pionniers visionnaires.

Je ne suis pas sûr que le dessin de Töpffer, du fait de son audace d'éclaireur et de novateur, puisse faire l'objet d'une délectation, comme le permettront les graphismes des maîtres de la bande dessinée, arrivée à maturité après 1900. Mais oserait-on lui reprocher de surcharger parfois ses fonds au point d'y noyer ses figures, ou de manquer de force dans le trait, alors qu'il fut le tout premier à s'aventurer dans la *terra incognita* d'un nouveau dessein du dessin...

Catastrophes dénombrables et grouillements chiffrés

L'un des personnages des *Voyages et aventures du Docteur Festus*, un certain Milord anglais, est le théâtre, sur son propre corps, d'une étrange migration : « Alors il se souvint de la fourmilière, et comme il était arrivé au bord du grand canal il forma le projet de s'y baigner pour noyer les fourmis. » Jusqu'ici, rien que de très normal et classique. Ce qui grouille dérange, et ce qui dérange en grouillant doit être éliminé sans compter. « Allez souffrir ailleurs », disait Henry de Montherlant en compissant des fourmis. Mais le récit de Töpffer prend une toute autre tournure : « S'étant déshabillé au pied d'un saule, il se trouva couvert de soixante-trois mille fourmis ; dont treize mille huit cent vingt-neuf portant leurs œufs, et les autres des brins de paille, à dessein de former une société nouvelle dans le local de son individu. » Ainsi, ce grouillement était programmé. Ce qui s'était manifesté comme une errance parasitaire, un chatouillement épidermique sans lendemain, se révèle habité par un programme de société ! L'on ne pouvait mieux dire que tout scénario (et la vie en est un !) comporte deux axes, l'un orienté en lignes dures vers un but, l'autre animé par le hasard et l'improvisation[3]. Une partie des fourmis portent des œufs, voilà un programme, l'autre partie transporte des fétus, voici peut-être la dérive.

Mais le plus étonnant, dans ce texte, reste

L'animalité conviviale du corps humain. Une peignée, *s. d., Genève, Cabinet des dessins du Musée d'Art et d'Histoire.*

à coup sûr le dénombrement des insectes, à une unité près. À tout moment, de telles précisions sont pieusement détaillées par le narrateur. Dans les passages les plus ébouriffants, au moment où les culbutes sont à leur intensité et à leur vitesse maximales, le lecteur est invité à faire le compte de ce que nous appellerons les catastrophes töpfériennes : « ... après quoi ils saccagèrent les vignes et enlevèrent onze cochons, dont deux truies pleines... Ces querelles durèrent neuf ans... » ou encore : « ... les savants baillent, plusieurs toussent, et cinquante-deux éternuent dans leurs jabots », et ceci, qui ajoute à la précision des nombres celle de l'arpentage de la géométrie : « Le docteur Festus, lancé par la tangente, traversa un vol de corbeaux criards, dont soixante-huit, culbutés par le choc, vinrent tomber sur le champ de Jean Renaud, l'arpenteur assermenté, au moment où il triangulait son propre champ... » Comme si le poudroiement, l'essaimage, l'incalculable dispersion des choses, s'étant emparés de l'histoire, obligeaient par compensation, en contrepoids, et pour éviter la mort immédiate de tout récit, à une extrême précision numérique, Töpffer introduit de la sorte, et d'une façon moléculaire, microscopique même, ce que l'on appellera après lui le fantastique moderne. Chez Poe, avec Jules Verne ou Hergé, dans la science-fiction, on sait en effet, quand l'imagination se débride, que plus elle prend des risques avec le réel ou avec le vraisemblable, mieux elle doit se documenter et accumuler preuves, mesures et raisons. Les effets de réel sont rendus scientifiques par nécessité, pour propulser mieux encore les moteurs de l'imaginaire.

Saccager, éternuer, chuter, telles sont les actions marquantes des épisodes de *Festus*. On peut leur ajouter d'autres verbes, aimés de Töpffer, et dont la dynamique induit le désordre, comme frapper, dérober, s'évanouir, girer, exploser, jailler, galoper, briser, etc. Dans tous les cas, soyez assuré que le narrateur introduira quelque syllogisme à prétention mathématique dans les moments sismiques de son récit où de tels verbes sont en action. Il s'agit donc bien d'une démarche « catastrophique », selon la terminologie fondée par René Thom [4], en ce sens que la Théorie des Catastrophes se propose d'étudier particulièrement les phases transitoires des états de la matière et d'y tenter de mathématiser, au moyen de constructions simples et robustes, les turbulences des nuages de points en apparence in(dé)chiffrables.

Caricature, *s. d., Genève, Cabinet des dessins du Musée d'Art et d'Histoire.*

Un nouveau Temps ; pour quel Espace?

Une petite intrusion dans le domaine des sciences, et de la pensée philosophique dans la mesure où elle s'en approche, n'est pas un détour imposé arbitrairement à cette lecture. Töpffer lui-même en fut préoccupé. Lorsqu'il écrit, toujours dans les *Voyages et aventures* de ce *Docteur Festus*, qui est bien évidemment une parodie verbale du docteur Faust : « ... et au lieu de partir, avec Descartes, de l'axiome : Je sens, donc j'existe ; il partait de ce principe : Je suis dans le comble d'un moulin à vent, donc je ne suis pas chez moi ; et cependant je rêve que je suis dans le comble d'un moulin à vent ; donc il n'est pas prouvé que je sois dans le comble d'un moulin à vent ». Ce passage développe, d'une manière étourdissante d'humour, de connaissance et de vitesse, toute l'évolution de la pensée depuis le XVII[e] siècle jusqu'à nos jours. Ah ! comme tout était simple lorsque, avec Newton, on pouvait croire que, connaissant l'état d'un système physique (positions des choses et vitesses) à un instant donné (initial), on pouvait déduire l'état de ce système à tout instant. Le monde était une mécanique dont les forces étaient déterminées, même à grande distance. Mais Töpffer plaque insolemment le sensualisme de Diderot sur le *cogito* cartésien. Quelle impertinence, en 1830 ! Dans le dédale de ce nouvel espace-temps, on pourrait presque deviner les prémisses de la physique quantique, pour laquelle, on le sait, l'identification d'une forme et d'une force se fait au détriment du déterminisme classique. En effet, le calcul, pour Töpffer, est incapable d'envisager à la fois les vitesses et les positions. Le calcul est proliférant, comme tout le reste.

Festus rêve qu'il rêve. C'est en vain qu'il tente de récapituler ce qui lui est arrivé. Une catastrophe, selon l'étymologie, c'est l'action de tourner, se tourmenter, se bouleverser depuis le haut vers le bas. La successivité chère aux classiques n'y a plus cours. Tout s'y joue par irrévérence et pétarades. « Il arrivait à douter de son sens intime », dit encore Töpffer, comme si le héros, pas plus que son auteur, ne pouvait nous aider à le positionner et à le connaître. Les personnages qui peuplent la sarabande du Docteur Festus sont donc des corpuscules sans intériorité. L'on n'y a guère le temps d'y faire de la psychologie introspective. Ce sont des Pim, Pam, Poum, des Zig et Puce, des Little Nemo, des Tintin, des Gaston. Ce qui importe, c'est ce qu'ils font et ce

Le maire dans *Le Docteur Festuse* (1840)

qui leur arrive. Pour la psychologie, on verra plus tard. Leurs vitesses et leurs accidents de parcours sont les valeurs indicielles de leurs comportements. Ils se comportent, voilà tout.

Le récit de Töpffer est, dans ce domaine, que l'on pourrait appeler celui du pur devenir, d'une audace rare. Fuir, c'est devenir ! Même les séquences les plus riches en *nonsense* de Lewis Carroll, son contemporain à vingt années près (Alice fut créée en 1862) semblent des monuments de symbolique et de complexité psychique si on les compare aux dérapades effrénées où se perd Festus. Par exemple : « Milord tomba sur la cruche, la cassa et s'assit dans l'eau ; d'où il contracta un rhume aigu, dont il ne guérit bien que sept années après, en chassant le tigre au Bengale pour se faire transpirer. » Ce devenir n'est pas à comprendre comme une fuite hors du réel, une sorte de dérobade sans consistance, quelque chose comme l'esquisse du pire des automatismes du Surréalisme. Au contraire, quelles qu'en soient les ramifications insensées, le devenir töpfferien est réel, bien plus réel que les filiations et causalités désirées et fabriquées par les romanciers de son temps. C'est un devenir totalement immanent, et donc directement connecté à l'animal. Lorsqu'il songe à partir en voyage, Festus hésite : prendra-t-il sa jument, choisira-t-il son âne ? Il partira sur le mulet qu'ils engendrèrent pendant ce temps de réflexion. Or, l'animal n'opère jamais par dégradation de l'ordre mythique, ni par approfondissement de l'ordre psychologique. Ce mulet torturé par un taon inaugure la folle course de Festus. Il en est le dynamisme irréductible. Ce qu'il produit, c'est du mouvement, c'est-à-dire une ligne de fuite en laquelle il s'investit totalement [5].

Tout ceci nous ramène au dessin, et permet de comprendre comment Töpffer traite le corps humain (ne parlons pas encore du visage). Souvent, une certaine obscénité se fait jour en ses récits. Le corps n'est pas noble. C'est une bête. À tout moment des pulsions peuvent s'y manifester qui bouleversent la raison, la permanence, la continuité, la morale. Dessiner ce corps, c'est *ipso facto* acter son animalité brutalement conviviale, depuis longtemps refoulée par la culture européenne. Töpffer décrit le corps comme comportement basique. L'anus y joue un rôle aussi important que le cerveau. En conséquence, dessin et récit heurtent de plein fouet la représentation morale du corps occidental. Quelque chose de Rabelais y refait surface, quelque chose de Gaston Lagaffe y germe.

Entre Reiser et l'Art conceptuel

Töpffer nous indique, et la bande dessinée ne cessera de le répéter après lui, que nous devons cesser de vouloir configurer le temps comme le tentèrent les classiques. Ceux-ci songeaient à un temps substantiel et expansif. Or, les technologies, la science et l'art nous ont plongés aujourd'hui en un temps accidentel et intensif. Ce sont les changements de vitesse qui y déterminent la représentation. Au gré des aventures de Festus, et sous des dehors météoriques, c'est l'éclairage nouveau de l'être humain qui se lève, son pur devenir imperceptible et foudroyant. Là où la vitesse atteint un tel niveau qu'elle équivaut à la stupeur d'être et de voir. Dessiner cela, c'est tracer vite, c'est enregistrer des forces devenant formes. Tout le problème du rapport du permanent et du mouvant s'en trouve bouleversé.

Cependant, comment dessiner le devenir le plus échevelé tout en le rendant lisible aux enfants et aux adultes peu cultivés ? L'intérêt de Töpffer pour l'estampe, qui fut l'imagerie éducatrice de l'Occident depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, et pour les procédés d'impression directe et rapide proches de la lithographie, s'explique dès lors aisément. Le génial genevois ne pouvait guère s'embarrasser de tracés méticuleux, de dégradés profonds et lents, de clairs-obscurs à tendance métaphysique. Si l'on compare ses dessins à tous ceux qui illustrèrent les livres de son temps, on est frappé par l'écart qui les sépare et les oppose. Töpffer est proche, déjà, de notre dessin, que ce soit celui de Reiser ou celui de Josef Beuys. C'est un dessin qui désigne. Littéralement, qui signe le réel moyennant la distance de l'esprit.

Et c'est à dessein que j'ai choisi de référer cet étonnant dessin à la fois à un grand *cartoonist* du XX[e] siècle et à l'un de ses artistes les plus conceptuels. Reiser et Beuys sont, bien sûr, aux antipodes de l'activité artistique. Mais tous deux dessinent selon un tracé non descriptif, non illusionniste. Ce qu'il faut, c'est détromper l'œil, le prendre par surprise, le connecter d'un côté aux devenirs du monde, de l'autre aux ressources du cerveau. La bande dessinée est là-dessus en complet accord avec la peinture moderne. Pour l'une comme pour l'autre, il convient de reculer les limites de l'intelligible classique, avec son cadre et son point de vue, et de décourager la vieille mimésis qui hante les arts visuels en Occident depuis des siècles. Töpffer fut à ce sujet d'une lucidité absolue. Négligeant la couleur et le volume, il fit l'éloge du trait, comme si ce dernier avait à se dégager du contexte pictural au sein duquel il s'était imbriqué depuis le gothique : « Le trait est donc un moyen artificiel d'imitation, mais qui répond si bien à notre manière intuitive d'observer, qu'il est celui des trois qui dit le plus rapidement les choses les plus claires *à notre intelligence* (c'est moi qui souligne), et qui rappelle le plus spontanément les objets. » On croirait entendre Hergé, lorsqu'il déclara : « Attention, mon dessin est cérébral ! »

Mr Crytogame, 1845

Donc, si Töpffer décide de dessiner un personnage dans une scène soutenue par un texte : « Elle éclate de jalousie et de rage » (cf. la 195[e] vignette de *Mr Cryptogame*), il dessinera des traits, des éclats, des vecteurs, avec de-ci de-là une main, un pied. Le dessin oblige le texte à montrer le visible, non pas à le tempérer en quelque prudente métaphore. Töpffer dessine même en écrivant, surtout lorsqu'il écrit, puisque désormais narration et description s'entremêleront en des récits-images. Chaque fois qu'il s'est exprimé théoriquement à ce sujet, il parle d'ailleurs du dessin comme d'une écriture. À l'époque où la télégraphie

Illustration hors texte pour le roman des *Voyages et aventures du Docteur Festus*

allait binariser et dématérialiser l'écriture (et la parole!) et où la photographie venait de dématérialiser le dessin et désactiver la peinture, il est de la plus haute importance qu'un homme, isolé en Suisse, découragé par la carrière artistique du fait de ses problèmes oculaires (fallait-il avoir mauvaise vue pour développer un nouveau regard?), ait inventé un dessin digne des nouveaux médias des XIX[e] et XX[e] siècles. Ce dessin, déjà le sien et par la suite celui de McCay, de Herriman, d'Hergé, etc., est fait d'un tracé analogique nettoyé par son passage au sein de l'abstraction du langage.

Inscrire, désigner, signifier, tel est le triple programme auquel s'attelleront des peintres comme Picabia, Miro ou Klee. Et un tel programme est tout proche de celui que Töpffer a perçu comme fondateur d'un nouveau récit en images. Il suffit d'ailleurs de regarder de près comment l'illustrateur du Docteur Festus s'y prend pour hachurer ses fonds. Il abandonne les striures des graveurs traditionnels, qui jusque dans les illustrations des ouvrages de Jules Verne prolongeront un art pictural de nature statique et profonde, avec emphases et postures des personnages ; Töpffer couvre ses surfaces de hachures elles-mêmes surfacières. Les fonds deviennent proches ; les personnages y adhèrent, surfaces eux-mêmes.

Les conditions d'un grotesque catastrophique

La théorie des catastrophes, qui semble très proche des dynamiques de la bande dessinée en général et des culbutes du récit töpfférien en particulier, est parente, d'autre part, de cette science mathématique (et non pas géométrique) nommée topologie. Or, la topologie s'occupe principalement d'étudier les surfaces selon des rapports d'ouverture et de fermeture ou de déformation et de continuité. Et Töpffer, une fois de plus, a perçu ce genre de problématique d'une manière prémonitoire. Une des questions fondamentales de lisibilité en bande dessinée concerne la typologie des visages et silhouettes des personnages ; mais tout autant leur malléabilité, leurs capacités de mutation et de métamorphose. Un personnage de bande dessinée à succès, en effet, est toujours un type extrêmement identifiable, mais il ne pourrait capter l'empathie du lecteur sans s'émouvoir sans cesse. À tout moment, son schéma régulateur se voit menacé par une émotion disruptive. La question étant : jusqu'où peut-on aller dans la modification quantitative d'un visage et d'un corps sans en perdre l'identité ? Tintin lui-même, si calme et constant en apparence, est saisi régulièrement par des métamorphoses (il se déguise en vieille dame, par exemple) qui le rendent totalement méconnaissable. L'art du dessinateur consiste, en bande dessinée, à rythmer de telles mutations catastrophiques selon une alternance du clair et du grotesque. Étant entendu que les conditions d'apparition du grotesque, et la qualité de ses effets, dépendent constamment d'un dessin de type sémiotique, se refusant aux substances et profondeurs. L'exigence narrative discontinue et sautillante, de cadre en cadre, de case en case, demeurant pour Töpffer la loi essentielle du dessinateur : « Dans une histoire suivie, [le trait graphique] sert à tracer des croquis cursifs qui ne demandent qu'à être vivement accusés et qui, en tant que chaînons d'une série, n'y figurent souvent que comme rappels d'idées, comme symboles... »[6] Ainsi, la bande dessinée, dès ses premiers pas, revendiqua un statut de machine à produire des signes analogiques lisibles et des signes abstraits visibles.

Les topologies différentielles qui animent et mettent en péril les silhouettes d'un Gaston et d'un Major Fatal furent expérimentées par Töpffer selon le thème du costume et selon celui, tout aussi important, du visage. Dans les *Voyages et aventures du Docteur Festus* (comme dans le récit des *Amours de Mr Vieux Bois*), la part accordée au costume est exceptionnellement importante. Il ne s'agit plus d'illustrer sagement le vieil adage selon lequel l'habit fait le moine. Ce qui est en cause vestimentaire n'a plus rien de commun avec le déguisement de Sganarelle en médecin, ni même avec les déguisements et masques du marivaudage théâtral. Le costume, pour Töpffer, est un objet-signe. Il l'utilise comme un curseur implacable se mouvant sur les lignes du récit. Le maire, Milady, Festus se dépouillent et se rhabillent comme s'ils utilisaient l'habit emprunté ou perdu à la façon d'un véhicule rapide. Mais ne confondons pas le voyageur et son habit mobile. Töpffer les décrit bien distincts et donne à l'objet le premier rôle. Ce faisant, il avoue qu'il ne croit plus aux stabilités sociales, lesquelles s'appuyaient sur la stabilité vestimentaire. Lorsque il est écrit dans le roman du Docteur Festus : « ...maire aérien assez semblable à ces magistrats qui, dans les champs, gardent le blé mûr contre les moineaux... », l'on ne peut guère en conclure à une quelconque permanence sémantique liée au vêtement et au social. (à suivre)

[1] Ce texte ne provient pas d'une conférence. Le lecteur appréciera que, analysant le dessin du tout premier créateur de bandes dessinées, je mêle l'oralité et l'écriture, comme lui le faisait du récit et du dessin. Töpffer lui-même ne parlait-il pas d'une « littérature en estampes »?

[2] Et récemment dans la « Petite Bibliothèque Ombres », Toulouse, 1994.

[3] C'est ce que Thierry Groensteen nomme " scénario programmatique " et "scénario stratégique" dans son article « La narration comme supplément », in *Bande dessinée, récit et modernité — Colloque de Cerisy*, Futuropolis/CNBDI, Paris-Angoulême, 1988.

[4] Cf. *Paraboles et catastrophes*, Flammarion, Paris, 1980.

[5] Ce thème est développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, chap. 10 : « Devenir-intense, Devenir-animal, Devenir-imperceptible ».

[6] *Essai de physiognomonie*, chapitre quatrième.

M. Vieux-Bois

Robert C. Harvey

Bud Fisher et l'invention du strip quotidien

adapté de l'américain par Jean-Pierre Mercier

L'un des classiques de la bande dessinée de presse américaine, *Mutt and Jeff* fut la série qui imposa une formule éditoriale appelée à devenir canonique, celle d'une parution au rythme d'une bande par jour. Bud Fisher créa en 1907 cette œuvre à maints égards inaugurale, dont le public français, faute d'avoir pu la lire, n'a pas vraiment mesuré jusqu'ici l'importance historique.

Mutt and Jeff démontre la puissance culturelle du comic strip. Le duo est depuis longtemps parvenu au panthéon de la mythologie américaine : dans le langage courant, ces noms (apparemment unis à jamais) indiquent toujours un couple visuellement mal assorti, un grand et un petit. Plusieurs générations de lecteurs de journaux ont été enchantées par les doses quotidiennes d'hilarité administrées par les bouffonneries du grand échalas Mutt et de Jeff l'avorton, le premier presque toujours exaspéré jusqu'au désespoir par l'imperturbable ignorance (ou bien est-ce de la béate innocence ?) du second. En quête de revenus plus importants, Mutt recherche toutes les occupations et affaires possibles ; et il est déçu, à chaque tentative, par l'incapacité de Jeff à se concentrer sur la meilleure opportunité. Mais c'est à l'intérieur même de l'histoire du comic strip que *Mutt and Jeff* jouit d'un privilège : celui d'avoir institutionalisé une formule nouvelle, celle de la bande quotidienne (*daily strip*). Bien plus, tout en consolidant cette forme d'art, *Mutt and Jeff* a utilisé plusieurs éléments — tels que la narration continue d'un jour à l'autre et la satire politique — que nous associons habituellement à des périodes bien plus tardives de l'histoire de la bande dessinée quotidienne.

Et l'auteur de cette œuvre pionnière, Harry Conway "Bud" Fisher était de même une sorte de modèle : dans la conduite de sa carrière, il établit des précédents qui allaient affecter la vie des auteurs-dessinateurs durant des dizaines d'années.

À chaque jour son pari

Fisher n'inventa pas la formule du strip quotidien pour la presse. Avant que ne débute *Mutt and Jeff*, le 15 novembre 1907, d'autres dessinateurs avaient déjà aligné dans les pages des quotidiens leurs vignettes de BD en bandes horizontales simples (au lieu de pages entières). Mais il ne s'agissait que de cas isolés, de tentatives uniques.

Fisher ne fut même pas celui qui assigna au genre une base quotidienne régulière. Ce mérite revient à Charles Briggs. Briggs, dessinateur au "Chicago American", lança à la fin de 1903 une bande dessinée de six strips par semaine, à l'instigation de son rédacteur Moses Koenigsberg. Intitulée *A. Piker Clerk*, la série concoctée par Briggs et Koenigsberg avait pour sujet les courses de chevaux et les paris. Elle devait stimuler les ventes de la section "Sports" du journal en racontant sous forme feuilletonesque les exploits du personnage-titre. A. Piker Clerk misait un jour, le résultat était annoncé dans le strip du lendemain. Pour découvrir si Clerk avait gagné ou non, les lecteurs devaient acheter le journal du jour suivant. Le système fonctionna ; les ventes en kiosque aug-

I'M A RUM FOR WORKING FOR $10 A WEEK, I SEE HERE WHERE A GUY COPPED A MILLION ON THE TRACK
AW, GET WISE TO YOUR SELF AN' READ DE "CHRONICLES" HANDICAP SOMPIN' DOIN' IN DE TOID RACE TO-DAY.
BIG
MR A. MUTT DECIDES TO TAKE A SHORT CUT TO RICHES AND —

Première apparition d'A. Mutt, le 15 novembre 1907.

HEY, JEFF! HOW COME I NEVER SEE YOU LOAFING AT THE RACETRACKS ANYMORE?
AUG 15 1907
I'M DOING MY BUSINESS MORE!
THAT SO? HOW ARE YOU GETTING ALONG?
FINE! I'M PUSHED TO DEATH!
THAT'S STRANGE! EVERYBODY I TALK TO IS KICKING ABOUT DULL TIMES!
THAT'S JUST IT! SCARCITY OF MONEY HAS BOOMED MY BUSINESS!
FOR THE LOVE OF MIKE, WHAT LINE OF BUSINESS ARE YOU IN?
I'M A BILL COLLECTOR! AND BY THE WAY, HERE'S A BILL FOR YOU OWE YOUR TAILOR! SLIP ME
INJECT!

Une série fidèle à son auteur, exploitant jusqu'à la corde, le concept inventé en 1921. Augustus Mutt et sa bande dessinée

mentèrent. Mais la publication quotidienne du strip fut interrompue plutôt abruptement, William Randolph Hearst, éditeur du "Chicago American", le trouvant trop vulgaire.

Contrairement à ses prédécesseurs, *Mutt and Jeff* se maintint. Et parce qu'il dura — en revenant jour après jour, sept jours par semaine —, il fut le premier strip quotidien à succès. (...) Sa parution régulière et sa durable popularité appelèrent l'imitation, établissant ainsi le "strip" quotidien comme genre particulier du dessin de presse.

Avant que *Mutt and Jeff* ne lançât la mode, le dessin de presse atteignait les lecteurs sous l'une ou l'autre de ces deux formes : le dimanche, en pages couleurs constituées de vignettes superposées (comme le célèbre *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay, conçu d'abord pour être lu par des enfants) ; et durant la semaine, une sélection de dessins comiques, rassemblés presque au petit bonheur à l'intérieur du cadre imposé d'une grande vignette unique (destinée surtout aux lecteurs adultes). Les dessins quotidiens se trouvaient souvent dans la section "Sports" du journal, et se composaient la plupart du temps de reportages dessinés et de commentaires comiques sur les événements se déroulant sur les terrains de base ball, les rings, pistes et autres arènes de la compétition sportive. En 1907, Bud Fisher était dessinateur sportif pour le "San Francisco Chronicle" et, tout naturellement, le strip qu'il lança et qui allait devenir *Mutt and Jeff* se concentra sur une des préoccupations de son public, à savoir les paris. La similarité avec la tentative de *A. Piker Clerk* à Chicago peut n'avoir été que pure coïncidence, mais peut-être pas. Fisher grandit à Chicago, mais il en partit longtemps avant l'expérience de Briggs et Koenigsberg.

Né le 3 avril 1884 (ou 1885)[1], Fisher s'inscrivit à l'université de Chicago, mais la quitta au bout de trois mois, et partit faire fortune en Californie. Quand il entra au "Chronicle", il fut rattaché au service des sports où, pendant quelques années, il fit de la mise en page et, à l'occasion, des images glorifiant en dessins humoristiques ce que la bonne société regardait alors avec dédain — les prouesses et exploits douteux des sportifs professionnels, leurs entraîneurs, managers, promoteurs et parasites divers. Puis, en novembre 1907, Fisher fit son entrée dans l'histoire de la bande dessinée en répartissant séquentiellement ses dessins humoristiques sur toute la largeur de la page des sports. Quand son rédacteur eût accepté cet écart aux règles habituelles, la formule du strip quotidien était partie pour devenir indissociable des journaux. (On peut imaginer que le consentement du rédacteur ne fut pas facile à obtenir, John P. Young avant refusé deux ans plus tôt, sous prétexte que, aurait-il dit, « ça prendrait trop de place, et les lecteurs sont habitués à lire les pages de haut en bas, et non horizontalement »[2].)

Fisher ne s'imaginait guère en train de constituer une norme artistique. « En choisissant le strip comme forme pour le dessin, écrivit-il un jour, je pensais obtenir une position dominante en haut de la page des sports, ce qui arriva, et qui combla ma vanité. Je pensais également que le dessin serait plus facile à lire sous cette forme. Ce fut le cas. »[3]

Un certain Augustus Mutt

Fisher intitula son strip *A. Mutt* (un autre écho de la tentative passée de Briggs). Mutt était le diminutif de *mutton head* — expression désignant un idiot. Dans *Slang today and yesterday* (« Argot d'aujourd'hui et d'hier », New York Bonanza Books), Eric Partridge attribue même à Fisher l'invention de la forme abrégée du terme. De fait, Augustus Mutt était bien une espèce d'idiot. Un parieur invétéré, un « flambeur ». Au début, le strip se consacre exclusivement à la recherche quotidienne de Mutt pour le bon cheval, et l'argent nécessaire au pari.

(à suivre)

Coulton Waugh donne l'année 1884 (*The Comics*, p. 28) mais l'article de John Wheeler : « A captain of Comics Industry », dans "American Industry" (n. d., circa 1916, p 19) dit que Fisher est né en 1885.

[2] William E. Berchtold, « Men of the Comics », in "New Outlook", avril 1935.

[3] Bud Fisher, « Confession of a cartoonist », in "Saturday Evening post", 28 juillet 1928, p. 10

Autoportrait de Fisher avec ses personnages

Thierry Groensteen

Hergé débiteur de Saint-Ogan

Il y a dans l'histoire de l'art entier une filiation. Lorsqu'on aperçoit un grand maître, on trouve toujours qu'il a profité de ce qu'avaient de bon ses prédécesseurs et que c'est là précisément ce qui le fait grand.
GOETHE — *Entretiens avec Eckermann.*

L'épisode est bien connu. Philippe Goddin le relate ainsi : « Dès la création du "Petit Vingtième", Hergé s'était fait un plaisir d'y publier quelques dessins humoristiques d'Alain Saint-Ogan. En mai 1931, alors que Tintin n'était encore qu'une célébrité locale, alors que paraissaient, en Belgique, les dernières planches de *Tintin au Congo*, Hergé était allé à Paris, muni sans doute de son premier album, pour rencontrer Saint-Ogan et lui demander quelques conseils. Ce jour-là, heureusement, le créateur de Zig et Puce encouragea son jeune confrère. Il lui offrit même une planche originale — au titre prémonitoire de « Gloire et richesse » — revêtue d'une amicale dédicace. » [1]

Par cette visite rendue au maître parisien, Hergé avouait sa dette envers celui de ses prédécesseurs qui l'avait le plus influencé. Sur la nature exacte de cette influence, le père de Tintin est pourtant toujours resté plutôt évasif. Certes, il proteste de son importance auprès de Numa Sadoul : « Saint-Ogan a eu beaucoup d'influence sur moi, car je l'admirais, et je l'admire encore : ses dessins étaient clairs, précis, "lisibles" ; et l'histoire était narrée de façon parfaite. C'est dans ces domaines-là qu'il m'a profondément influencé. » [2] On sait cependant qu'au plan strictement graphique, d'autres artistes, tels Benjamin Rabier et George McManus, ont exercé un comparable ascendant sur le futur chef de file de la ligne claire.

On pourrait en conclure qu'Hergé a surtout pris auprès de Saint-Ogan des leçons de narration, et que c'est l'examen attentif des pages de *Zig et Puce* qui lui fit prendre conscience de ce que « la grande difficulté dans la bande dessinée, c'est de montrer exactement ce qui est nécessaire et suffisant pour l'intelligence du récit : rien de plus, rien de moins », comme il se plaira à le répéter. Les exégètes de l'œuvre de Georges Remi, en tout cas, n'ont pas été y voir de plus près, et il est pour le moins surprenant qu'un ouvrage comme le *Dossier Tintin* de Frédéric Soumois, si largement consacré à l'étude des sources, ne fasse aucune mention de Saint-Ogan. Aussi la réédition intégrale des seize albums de *Zig et Puce* chez Glénat, entamée en janvier 1995, nous fournit-elle une bonne occasion de regarder ce qu'il en est précisément de la dette d'Hergé envers cette série, qui, en 1929 (année de création de Tintin), jouissait d'une considérable popularité.

Un imaginaire sous influence

Il faut d'abord relever cette donnée historique non négligeable, que la réussite de *Zig et Puce*, en tant que première BD française « parlante » à succès, a certainement encouragé Hergé à abandonner les pavés de texte placés sous les dessins — dont, conformément à la tradition

A monsieur Herge
un confrère français,
très amicalement
ALAIN SAINT-OGAN
ZIG et PUCE
GLOIRE ET RICHESSE
MAIS, BIEN ENTENDU, MA PETITE DOLLY, J'AI DONNÉ DES ORDRES POUR QUE DES CHAMBRES SOIENT PRÉPARÉES POUR ZIG ET PUCE
QUE VOUS ÊTES GENTIL, MON BON ONCLE... MES CHERS ZIG ET PUCE ET LEUR PINGOUIN ALFRED RESTERONT TOUJOURS AVEC NOUS!
QUELLE RECONNAISSANCE NOUS VOUS DEVONS POUR TOUTES VOS BONTÉS, MONSIEUR!...
ET MAINTENANT QUE NOUS SOMMES EN AMÉRIQUE, ZIG, IL FAUT FAIRE FORTUNE!... IL FAUT QUE NOUS CHERCHIONS UNE SITUATION...
CÉLÈBRES COMME VOUS L'ÊTES, MES ENFANTS, VOUS N'AVEZ QUE L'EMBARRAS DU CHOIX!
INTRODUISEZ LES VISITEURS AUPRÈS DE MESSIEURS ZIG ET PUCE....
SIGNEZ CE CONTRAT, MASTERS ZIG ET PUCE, 5.000 DOLLARS PAR SEMAINE SI VOUS ACCEPTEZ DE FAIRE DU CINÉMA PARLANT AVEC MOI.
20.000 DOLLARS POUR PUBLIER VOS AVENTURES!
N'ACCEPTEZ PAS, JE VOUS OFFRE LE DOUBLE!
JE DONNE 1.000 DOLLARS À ZIG ET PUCE EN REMERCIEMENT, J'AVAIS PARIÉ 5.000 DOLLARS QU'ILS SE BARQUERAIENT.
J'IRAI JUSQU'À 10.000 POUR FAIRE AFFAIRE AVEC EUX!
MOI JUSQU'À 15.000!
AVEC LE PINGOUIN SUR MES BOÎTES DE SAVON, JE VAIS EN VENDRE COMME DES PETITS PAINS
MOI, JE SUIS CARRÉ, JE LEUR PROPOSE TOUT DE SUITE 25.000 DOLLARS!
50 % POUR EUX, JE CROIS QU'ILS ACCEPTERONT

Le cadeau du maître à son disciple.
© Éd. Glénat et Greg

JE SUIS LE DIRECTEUR DU WORLD MUSIC-HALL. JE VOUS ENGAGE AUX APPOINTEMENTS DE 1.000 DOLLARS PAR SEMAINE. VOICI UN CHÈQUE DE 5.000 DOLLARS, POUR VOS PREMIERS FRAIS
MAIS ?
JE SUIS CHARGÉ, PAR LA PARAMOUNT, DE VOUS ENGAGER POUR TOURNER DANS UN FILM D'AVENTURES !
5.000 DOLLARS PAR SEMAINE
10 000 DOLLARS POUR NOUS PERMETTRE DE REPRODUIRE LA SILHOUETTE DE VOTRE CHIEN SUR NOS NOUVELLES BOITES DE BISCUITS POUR CHIENS, AVEC LA DEVISE: "JE BRAVE TOUT GRACE AUX BISCUITS "MILOU" !....
2 000 DOLLARS PAR SEMAINE, POUR PARLER A LA RADIO.

Cet épisode de Tintin en Amérique paraît directement inspiré de la planche « Gloire et richesse » reçue de Saint-Ogan © *Ed. Casterman*

francophone des histoires en images, il se servait depuis 1926 dans *Totor C. P. des Hannetons* — et à faire parler Tintin et Milou dans des bulles. À mes yeux, c'est pourtant au plan de l'imaginaire que l'influence de Saint-Ogan sur le jeune Hergé fut la plus décisive. Les matériaux constitutifs de l'univers tintinesque mis en place dans les quatre premiers épisodes (soit la période antérieure au *Lotus bleu*) sont éminemment redevables aux aventures de Zig et Puce, tant dans leurs prémisses et leur structure (feuilletonesque) que dans mille et un détails. À partir du *Lotus bleu* — qui marque un tournant majeur, tant esthétique qu'idéologique et narratif —, Hergé affirme son génie propre, ce qui n'empêchera toutefois pas les trois épisodes suivants (*L'oreille cassée*, *L'île noire* et *Le sceptre d'Ottokar*) de charrier d'autres réminiscences de l'œuvre de Saint-Ogan. Le souvenir de ce modèle initial, perceptible aussi dans *Quick et Flupke*, paraît ensuite s'estomper presque complètement.

Tintin est un peu plus âgé que Zig et Puce, mais cet adolescent, ou ce tout jeune homme, est comme ses « collègues » parisiens affranchi de toute tutelle familiale. Zig et Puce avaient un animal pour mascotte, le pingouin Alfred ; Tintin aura, lui, un compagnon à quatre pattes. Les trois garçons sont des *globe-trotters* impénitents, qui aborderont aux rivages de tous les continents [4]. Zig et Puce sont en outre mus par une idée fixe : celle de se rendre en Amérique et d'y faire fortune ; ce précédent n'est peut-être pas tout à fait étranger au désir qu'avait manifesté Hergé de conduire Tintin au pays d'Al Capone et des Peaux-Rouges tout de suite après son retour du pays des Soviets. (On sait que son patron, l'abbé Wallez, lui imposa de faire d'abord un détour par le Congo.) Ainsi, dans ses présupposés mêmes, la saga tintinesque paraît bien s'inscrire dans le prolongement direct de la voie tracée par Saint-Ogan.

Si ce dernier ne visait qu'à distraire, Hergé, au contraire, mettra d'abord son crayon au service d'une cause politique. Ses *Soviets* sont une œuvre de propagande, un pamphlet. Mais c'est avant tout le premier livre d'un jeune dessinateur sous influences, celles de son milieu et de son employeur. Plus tard, Hergé évitera de mêler directement Tintin aux soubresauts de l'histoire ; face aux réalités géopolitiques, il adoptera une stratégie oblique, envoyant son héros dans des pays imaginaires comme la Syldavie, la Bordurie ou le San Theodoros. De telles créations seront légion dans la bande dessinée franco-belge d'après-guerre, comme est venu le rappeler le *Grand Atlas des pays imaginaires de la bande dessinée* de Jean-François Douvry (Phœnix, Grenoble, 1991). Mais, là encore, Saint-Ogan avait ouvert la voie en imaginant, dès 1933, la Marcalance (cf. *Zig, Puce et la petite princesse*).

Enfin, l'une des grandes caractéristiques communes aux deux séries est la prépondérance de l'élément marin. Zig et Puce prennent constamment la mer, utilisant toutes les embarcations possibles et imaginables ; et Tintin ne sera pas en reste, lui le passager des grands paquebots, le clandestin du Karaboudjan, l'explorateur de l'épave de La Licorne, le naufragé de *Coke en Stock*... La mer occupe une place déterminante dans l'imaginaire des deux auteurs et, plus qu'aucun autre élément, indique entre eux une véritable communauté d'inspiration.

Les régimes du feuilleton

Dans les années vingt et trente, la presse est encore le support de référence de la bande dessinée, même lorsqu'elle fait l'objet d'éditions sous forme d'albums. *Zig et Puce* dans le " Dimanche-Illustré ", *Tintin* dans le " Petit Vingtième ", sont soumis à la même contrainte du suspense (ou plus exactement : de la suspension) hebdomadaire. Saint-Ogan comme le premier Hergé improvisent d'ailleurs largement leur récit, brodant sur un canevas très vague ; il leur arrive de livrer une planche sans savoir ce qui se passera la semaine suivante. Cependant, leur approche du genre feuilletonesque n'est pas tout à fait la même.

Bien avant qu'il ne bâtisse des intrigues véritablement romanesques, Hergé s'est toujours soucié de souder les péripéties de ses récits, de les vectoriser vers une fin, de doter l'ensemble d'une certaine continuité apparente. Aussi les traditionnelles chutes en fin de page, sur lesquelles l'aventure s'interrompait pour huit jours, prenaient-elles généralement chez lui la forme d'une rupture douloureuse (pour les nerfs du lecteur), d'un petit climax dramatique assurant la relance de la curiosité. Chez Saint-Ogan au contraire, la page hebdomadaire fonctionne fréquemment comme une unité narrative à peu près close, qui n'appelle pas de rebondissement particulier. La dernière vignette accueille le gag final ou la résolution de l'anecdote, et ne détermine aucunement l'épisode à venir la semaine suivante. Ce régime narratif particulier (qui s'apparente à ce que les Américains nomment éloquemment *stop-comic*, et diffère ainsi du *continuity strip* hergéen) explique pourquoi les éditions Hachette purent se croire autorisées à supprimer d'assez nombreuses planches lors de la publication des aventures de Zig et Puce en albums.

(à suivre)

[1] Philippe Goddin, *Hergé et Tintin Reporters*, éd. du Lombard, 1986, p. 32

[2] Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, Casterman, 1983, p. 81.

[3] Il est juste de souligner que la Famille Fenouillard et les Pieds Nickelés, notamment, avaient montré l'exemple par leurs voyages autour du monde.

Edmond Baudoin, Charles Berberian, Max Cabanes, Julie Doucet, Philippe Dupuy, Will Eisner, Jean-Christophe Menu, Fabrice Neaud, Joe Pinelli, Art Spiegelman et Lewis Trondheim

Réponses à huit questions sur l'autobiographie

1. Pourriez-vous préciser pour quelles raisons vous avez entrepris de réaliser des bandes dessinées à caractère autobiographique : événement d'ordre privé, influence d'un autre auteur, occasion éditoriale…?

Edmond Baudoin

Je ne connais pas les raisons qui ont fait que je réalise des bandes dessinées à caractère autobiographique. Ce que je sais c'est que ma première histoire en 44 pages, *Passe le temps*, est une espèce de comble de l'autobiographie puisque je me mettais en scène à 8 ans, 15 ans, 30 ans et vieillard. Je sais aussi que, quand j'avais entrepris ce travail, ma réflexion avait été : « Le premier livre d'un auteur est souvent autobiographique, tu vas ainsi épuiser la question ! » Je me trompais.

Baudoin, Éloge de la poussière © *l'Association*

(…)

Max Cabanes

Lorsque je décidai de travailler sur la série *Dans les villages*, il fut question de créer une histoire avec la matière de mes rêves, dans le but qu'un « sens caché » finisse par se révéler, à la fois pour moi-même et pour le lecteur. Un certain nombre d'éléments de ma vie intime s'installèrent peu à peu, à mon insu, en filigrane. Si cette série avait l'apparence d'un conte onirique, fantastique, un peu flou, décousu, elle se révéla bientôt être un miroir de ma vie réelle avec, parfois, beaucoup d'acuité, de fulgurance même. C'est tout naturellement que je me mis, ensuite, à travailler sur *Colin Maillard*. Je sentais qu'il m'était enfin possible de parler de mon enfance, comme « animé », adossé aux fondations que j'avais la sensation d'avoir déterrées *dans les villages*. À ce moment, je ressentais fortement que c'était l'instant idéal pour recadrer mon début de vie, pour exprimer des choses enfouies, probablement communes à d'autres personnes.

Julie Doucet

Je dois dire que je ne me suis jamais considérée comme une auteur autobio. On m'a mise dans cette catégorie parce que je me dessine moi-même comme personnage principal. C'est sûr qu'il y a beaucoup de « moi-même » dans mes BD, mais il y a aussi une sacrée part de fantaisie ! Ce n'est que récemment que j'ai fait des BD 100% autobiographiques… J'ai l'impression que j'étais arrivée au bout de mon style de BD, que j'avais besoin de changer de peau. La BD autobio est un peu pour moi un passage… nécessaire.

(…)

Jean-Christophe Menu

J'ai très tôt réalisé des bandes dessinées, et très tôt eu un penchant pour l'introspection, qui s'est manifesté dès l'enfance sous forme de journaux intimes. Si je donne l'impression d'avoir accompli un « virage » vers l'autobiographie au moment des débuts de la revue "Lapin", je ne m'en souviens pas moins avoir dessiné vers l'âge de douze ans des sortes de gags en une page qui reprenaient des potacheries réelles vécues au collège, ainsi qu'une autobiographie déguisée (à travers les personnages de Lapot, Lapi, Lapou…). Je m'étais ainsi déchargé d'un épisode personnel que je vivais assez mal : une longue absence de ma mère, remplacée chez moi par mes grands-parents. Je me représentais aussi déjà fréquemment un peu partout. Je ne pense donc pas que cela ait été une décision spontanée d'avoir mêlé un peu plus profondément bande dessinée et autobiographie. Peut-être que le véritable déclic a été de rendre cet alliage véritablement public. Au niveau de ce que je publiais, je me sentais vers cette époque dans une crise narrative. Je ne faisais plus que des espèces d'anti-histoires. Le recours à l'autobiographie a été pour moi un ressourcement aussi bien qu'une sorte d'aboutissement synthétique de différentes facettes de ma personnalité. Entre les deux, il y a aussi eu ces quelques entrechats que forment les récits de rêve transposés en bande dessinée.

Fabrice Neaud

Je ne suis pas venu à la bande dessinée autobiographique par la bande dessinée. C'est un concours de circonstances. Tout d'abord la rencontre d'un ami fondateur de l'association Ego comme X (Loïc Néhou), qui m'incita à en faire sur le témoignage d'auteurs que j'ignorais. En fait, j'en faisais déjà sans m'en rendre compte et je croyais ça impubliable. Je croyais qu'il fallait déguiser la réalité vécue pour faire passer la sauce. Puis je me suis aperçu qu'au lieu de faire 40 pages pour dissimuler un seul détail autobiographique, je pouvais en faire 10 en en assumant dix fois plus. Une série d'événements personnels a fait le reste. (à suivre)

Portfolio
Trois dessinateurs interprètent Kafka

Les six planches qui suivent sont inédites. Elles ont été dessinées en 1989 par André Juillard, Jean-Louis Tripp et Edmond Baudoin pour le Musée de la bande dessinée. Ces planches ont été utilisées pour des sessions de formation, la première fois en présence des trois dessinateurs. L'exercice qui leur avait été proposé était simple : il s'agissait d'adapter en deux planches, chacun à sa manière, le même court extrait du *Journal* de Franz Kafka. Cet extrait nous fait assister à une scène un peu énigmatique, détachée de tout contexte, qui met aux prises deux personnages. En voici le texte, dans la traduction de Marthe Robert publiée chez Grasset (disponible en Livre de Poche "Biblio" n° 3001).

La logeuse retroussa ses jupes et traversa les chambres à grands pas. C'était une grande dame froide. Sa mâchoire inférieure proéminente effarouchait les locataires. Ils descendaient les escaliers en courant, et quand elle les suivait des yeux par la fenêtre, couraient en dissimulant leur visage. Un jour, un locataire se présenta ; c'était un petit jeune homme solide et trapu qui laissait constamment les mains dans les poches de son veston. Peut-être était-ce son habitude, à moins que ce ne fût pour cacher le tremblement de ses mains.

— Jeune homme, dit la femme, tandis que sa mâchoire inférieure avançait, vous voulez habiter ici ?

— Oui, dit le jeune homme en relevant brusquement la tête.

— Vous serez bien ici, dit la femme, et elle le conduisit vers un fauteuil. Chemin faisant, elle remarqua une tache sur son pantalon, s'agenouilla auprès de lui et commença à gratter la tache avec ses ongles.

— Vous êtes un souillon, dit-elle.

— C'est une vieille tache.

— Eh bien, vous êtes un vieux souillon.

— Retirez votre main, dit-il tout à coup, et effectivement il la repoussa. Quelles mains terribles vous avez, dit-il ensuite, il saisit sa main et la retourna. Toute noire dessus, blanchâtre en dessous, mais encore suffisamment noire, et — il introduisit les doigts dans sa vaste manche — vous êtes même un peu poilue sur les bras.

— Vous me chatouillez, dit-elle.

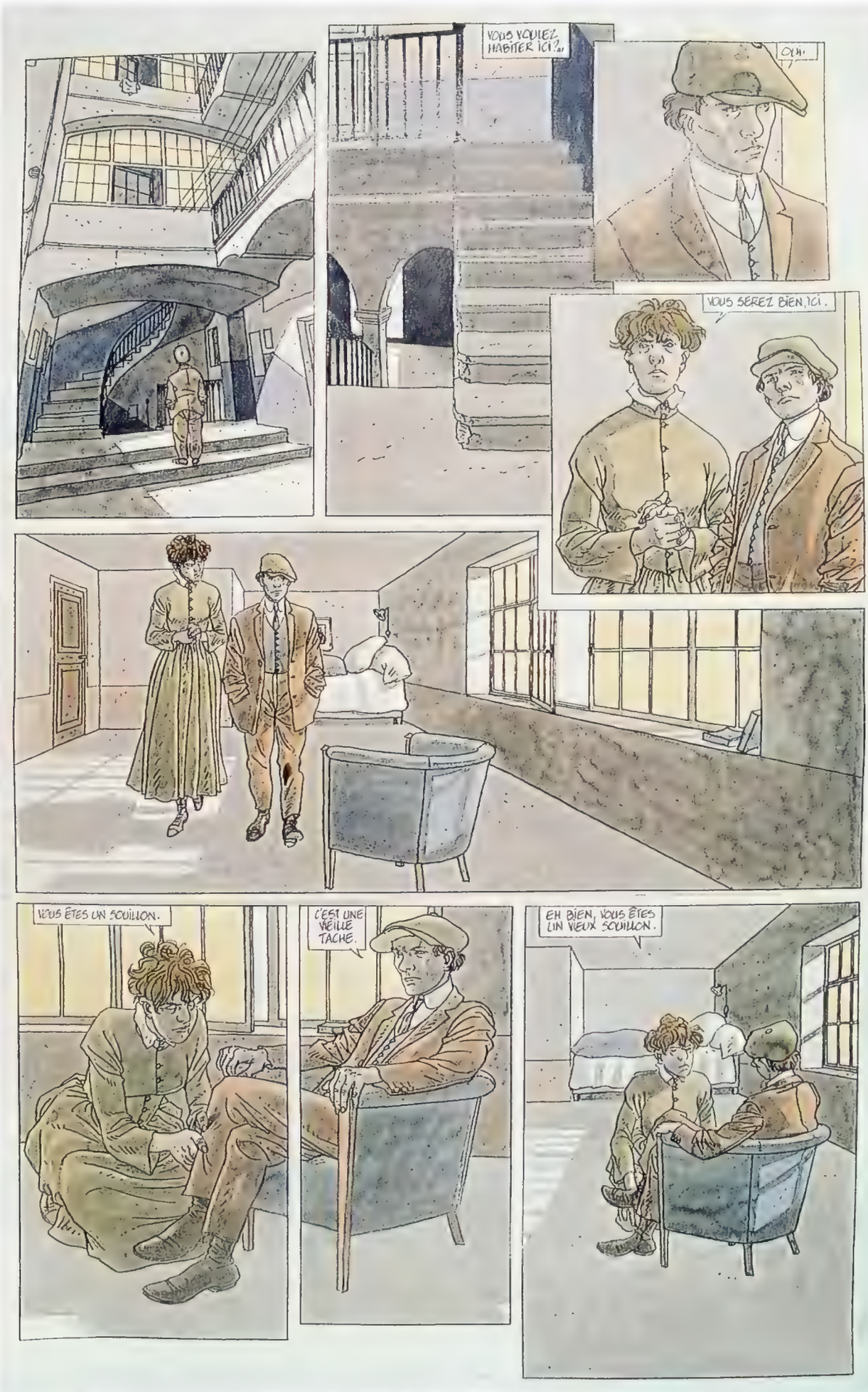
— Parce que vous me plaisez. Je ne comprends pas qu'on puisse dire que vous êtes laide. On me l'a dit, en effet. Mais maintenant, je vois que ce n'est absolument pas vrai.

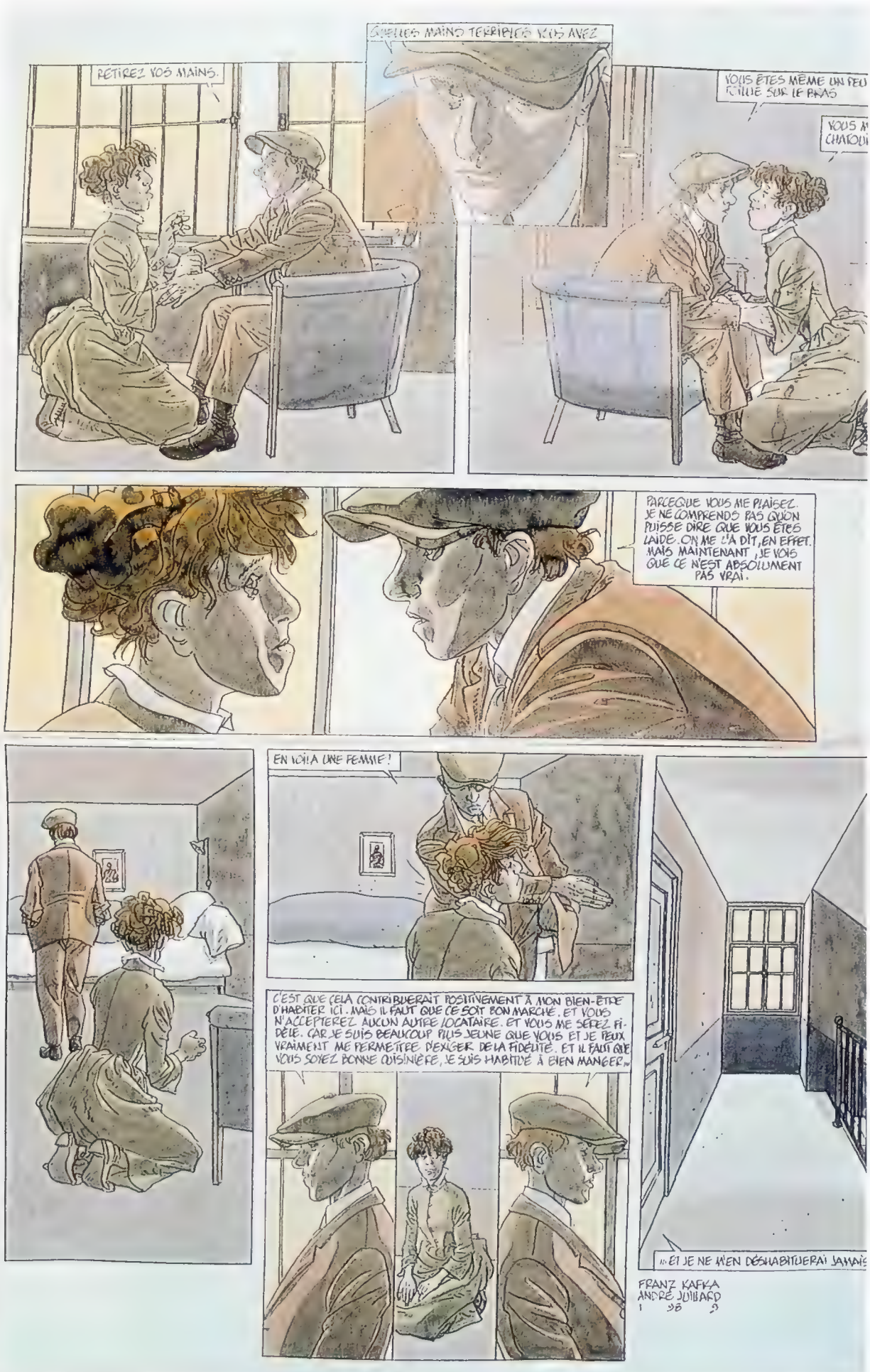
Et il se leva et fit les cent pas dans la chambre. Elle était toujours à genoux et contemplait sa main.

— En voilà une femme, dit-il, puis il gifla sa maigre joue longue. C'est que cela contribuerait positivement à mon bien-être d'habiter ici. Mais il faut que ce soit bon marché. Et vous n'accepterez aucun autre locataire. Et vous me serez fidèle. Car je suis beaucoup plus jeune que vous et je peux vraiment me permettre d'exiger la fidélité. Et il faut que vous soyez bonne cuisinière, je suis habitué à bien manger et je ne m'en déshabituerai jamais.

André Juillard seul a choisi de situer la scène dans un décor évoquant le vieux Prague où vécut l'auteur du *Procès*. Sa version est laconique, immobile, empreinte de mystère. Jean-Louis Tripp a choisi un cadre plus méditerranéen, et usé de couleurs chaudes, sensuelles. Une suite de cadrages très serrés mettent en exergue les visages et les mains, transformant la scène en un corps-à-corps où la violence le dispute à l'érotisme, et qui va jusqu'à prendre des allures de tango. Edmond Baudoin, tout en transcrivant l'intégralité du texte original, a pris la liberté de réinterpréter le récit. La séduction («parce que vous me plaisez») en devient le thème cardinal, et la main («quelles mains terribles vous avez») le motif graphique privilégié. La structure des deux pages est symétrique, et l'ambivalence des relations qui se nouent entre les deux personnages se matérialise dans leur relation narcissique au miroir. Une allusion à *La Métamorphose* relie cette page mineure aux grands thèmes kafkaïens. La comparaison entre ces trois versions ne laisse pas d'être instructive sur la subjectivité inhérente à toute tentative d'adaptation. T. G.

9e Art remercie André Juillard, Jean-Louis Tripp et Edmond Baudoin, ainsi que les éditions Grasset.


VOUS VOULEZ HABITER ICI ?
OUI.
VOUS SEREZ BIEN ICI.
VOUS ÊTES UN SCUILLON.
C'EST UNE VIEILLE TACHE.
EH BIEN, VOUS ÊTES UN VIEUX SCUILLON.

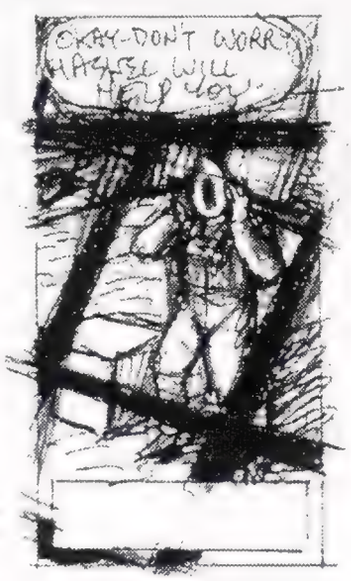

QUELLES MAINS TERRIBLES VOUS AVEZ
RETIREZ VOS MAINS.
VOUS ÊTES MÊME UN PEU
VOUS A
CHAROU
PARCEQUE VOUS ME PLAISEZ. JE NE COMPRENDS PAS QU'ON PUISSE DIRE QUE VOUS ÊTES LAIDE. ON ME L'A DIT, EN EFFET. MAIS MAINTENANT, JE VOIS QUE CE N'EST ABSOLUMENT PAS VRAI.
EN VOILA UNE FEMME!
C'EST QUE CELA CONTRIBUERAIT POSITIVEMENT À MON BIEN-ÊTRE D'HABITER ICI. MAIS IL FAUT QUE CE SOIT BON MARCHÉ. ET VOUS N'ACCEPTEREZ AUCUN AUTRE LOCATAIRE. ET VOUS ME SEREZ FIDÈLE. CAR JE SUIS BEAUCOUP PLUS JEUNE QUE VOUS ET JE PEUX VRAIMENT ME PERMETTRE D'EXIGER DE LA FIDÉLITÉ. ET IL FAUT QUE VOUS SOYEZ BONNE CUISINIÈRE, JE SUIS HABITUÉ À BIEN MANGER."
"...ET JE NE M'EN DÉSHABITUERAI JAMAIS
FRANZ KAFKA
ANDRÉ JUILLARD
1 98 9

Comptes rendus

ATTENDS, ILS VOUS ONT ENTRAINÉS QUELQUES JOURS SEULEMENT AVANT DE VOUS ENVOYER AU COMBAT ?
ENFIN, LA PREMIÈRE FOIS, J'AI ÉTÉ À L'ARMÉE À 21 ANS POUR 18 MOIS. APRÈS, TOUS LES 4 ANS J'AI ÉTÉ À LUBLIN POUR UN MOIS D'ENTRAÎNEMENT.
Maus © Art Spiegelman

Spiegelman à Paris

Présentée à Paris du 8 mars au 9 avril 1995 et hébergée en l'Hôtel Salomon de Rotschild par la Fondation nationale des arts graphiques, l'exposition *Art Spiegelman Maus — un survivant raconte : dessins originaux et maquettes* avait été conçue et présentée à la Galerie Saint-Etienne de New York en 1992 sous le titre *The Road to Maus*
L'intitulé français de l'exposition et le contexte de son organisation — dans le cadre du Cinquantenaire de la libération des camps, par le Musée d'art et d'histoire du judaïsme, qui s'installera dans ses locaux de l'Hôtel Saint-Aignan en 1998 — indiquaient clairement un sens de lecture.
En confrontant sur les cimaises les fac-similés des planches définitives (ainsi que des exemplaires d'"Impact", "Mad", "Funny Animals", "Raw", toutes revues contenant des premières versions de Maus ou des récits liés) aux transcriptions dactylographiées du témoignage enregistré de Vladek Spiegelman et à quantité de documents d'époque — photos de Richieu, Anna et Vladek, mandat d'arrêt (1944) et certificat de naturalisation (1956) de Vladek, dessins réalisés par des détenus de Ravensbruck et d'Auschwitz, photos de déportés, plans d'Auschwitz — l'exposition donnait tout son sens à la passionnante profusion (très bien organisée) de croquis préparatoires études, brouillons, dessins préliminaires, essais pour couvertures, typographies, pages de titre, pages de garde, rabats...
Maus pose en effet deux questions fondamentales : comment passer du témoignage à l'Histoire ? et ensuite, comment représenter un tabou historique ?
En l'absence de catalogue, le *Journal de l'exposition*, sans réellement apporter des éléments de réponse, posait dans sa conception les mêmes questions, et exprimait les inévitables tensions entre histoire et autobiographie, restitution et représentation, témoignage et fiction.



Y voisinaient par exemple une biographie d'Art Spiegelman et une chronologie de la solution finale ; quant à la déclaration d'intention de Laurence Sigal-Klagsbald, conservateur du Musée d'art et d'histoire du judaïsme : « Cette exposition permet de suivre l'élaboration d'une œuvre qui a renouvelé l'utilisation de la bande dessinée par une approche autobiographique et non fictive, et élargi la réflexion sur le problème de la représentation de la Shoah », elle se faisait le contrepoint des propos de Spiegelman : « Organiser l'information en histoire c'est, dans une certaine mesure, changer le contenu de cette histoire. Voilà pourquoi *Maus* n'est pas ce qui est arrivé dans le passé, mais ce que le fils comprend de l'histoire de son père. »
Une autre question se pose en effet, plus précisément liée à l'implication personnelle très profonde d'Art Spiegelman : que doit faire un fils des souvenirs tardifs de son père quand celui-ci a déjà disparu et qu'il ne peut les confronter à ceux de sa mère défunte, dont le journal a été détruit ?
C'est à l'ensemble de ces questions que répondait une partie importante de l'exposition, consacrée au chapitre de *Maus II* sur Auschwitz, et dans laquelle on pouvait suivre le cheminement de Spiegelman depuis les descriptions de son père jusqu'aux planches éditées, en passant par d'autres témoignages, des dessins de déportés et documents photographiques (comme dans l'exposition Zoran Music présentée à la même époque au Grand Palais)
On notera enfin que l'accrochage, apparemment incongru et hors-sujet des originaux des deux planches de *Nervous Rex — The Malpractice Suite*, brillant détournement de *Rex Morgan* par Spiegelman (publié dans "Arcade" n° 6 en 1976 et traduit dans "Les Cahiers de la bande dessinée" n° 82, 1988), s'il procurait au familier de Spiegelman le plaisir de voir un original particulièrement intéressant (collages, retouches...) et pourtant totalement ignoré par la grande majorité des

visiteurs, n'était pas sans lien avec le propos : c'est en effet ici encore la démonstration de ce que chacun, d'après son vécu, sa grille de perception, peut lire à côté, autour, derrière les images et le récit d'un autre. Simplement, l'enjeu n'est pas le même : dans un cas il s'agit de représenter l'indicible, dans l'autre de donner un sens au vide.

Gilles Ciment

Le CD-Rom *Maus* en démonstration à l'entrée de l'exposition, permet, d'un double-clic sur une case ou une planche, d'accéder à tous les documents primaires et préparatoires énumérés ici, mais également aux enregistrements correspondants du témoignage de Vladek Spiegelman, ainsi qu'à une interview filmée d'Art Spiegelman (The Voyager Company, New York, ISBN 1559404531)

Carl Barks, une vedette allemande

Le 13 mars 1994, à l'occasion du soixantième anniversaire de Donald Duck, une exposition d'envergure exceptionnelle ouvrit ses portes au *Wilhelm-Busch Museum* de Hanovre. Elle ne rassemblait pas moins de deux cent originaux de Carl Barks, l'inventeur de Donaldville et de personnages aussi fameux que Géo Trouvetou, les Rapetou, Gontran et bien sûr l'Oncle Picsou.

Photo C. Laqua

Depuis cette «première», l'exposition a effectué une grande tournée allemande, étant successivement présentée au *Stadtmuseum* de Münich, à la *Städtische Galerie* de Schloss Oberhausen, au *Museum für Kunst und Gewerbe* de Hambourg, au *Landesmuseum* de Mayence, et au *Museum für Angewandte Kunst* de Cologne. À ce jour, l'exposition a déjà été vue par plus de 200.000 personnes, et ce n'est pas fini puisqu'elle sera remontée à la *Spandauer Zitadelle* de Berlin de la mi-février 1996 à la mi-avril, et qu'elle devrait ensuite poursuivre sa carrière à Erlangen, Rosenheim, Lucerne (en Suisse), Dresde et Leipzig.

Les visiteurs ont pu — et pourront — apprécier des planches originales des années 1950 et 60, des croquis, des mises en page, des ébauches pour les peintures à l'huile de Barks, l'une de ces fameuses toiles (*Christmas Carolers*), des dessins de *storyboard* que Barks réalisa dans les années 1930 et 40 pour les studios Disney, des centaines d'anciens comic books allemands et américains, le véritable atelier de l'artiste (de la table de travail et du fauteuil jusqu'aux crayons et aux pinceaux), de coûteuses figurines, enfin une douzaine d'agrandissements géants (les uns en noir et blanc, les autres en couleur) montrant des détails de certains dessins. Un espace de projection permet de visionner en vidéo de vieux films de Donald auxquels Barks prêta son concours.

Conçue par l'artiste Gottfried Helnwein [1] et votre serviteur, l'exposition est centrée sur l'œuvre graphique exécutée par Barks sous la licence "Western Publishing" du trust Disney. Ses peintures à l'huile, qui consistent en reproductions tardives de dessins appartenant à sa production commerciale, ne sont généralement pas considérées comme des œuvres d'art par le public allemand. Mais ici, depuis la parution du premier fascicule hebdomadaire de "Micky Maus" en 1951 (si l'on fait abstraction de quelques tentatives sporadiques antérieures à la guerre), chaque génération a été bercée par les récits de Barks. Aujourd'hui encore, "Micky Maus", qui reprend les histoires de Donald créées par Barks, vend près de 800.000 exemplaires par semaine.

Le concept de l'exposition est de présenter un à un tous les personnages de Barks. Une introduction nous explique son rôle dans l'univers de Donaldville, puis un choix de dessins montre comment s'est défini et a évolué l'aspect extérieur du personnage. Le visiteur peut fréquemment comparer le dessin original avec sa version imprimée.

Sur un total de 6000 pages de comic book dessinées par Barks, il n'en subsiste que 197. L'exposition en présente 25, aux côtés d'autres dessins originaux de Barks. Depuis quelques mois, elle s'est enrichie d'une cinquantaine d'originaux supplémentaires, signés par d'autres dessinateurs ayant travaillé sur Donald, chacun dans son style personnel. Parmi les artistes représentés, citons les américains Don Rosa et Al Taliaferro, le néerlandais Daan Jippes, l'allemand Ulrich Schröder et les italiens Giorgio Cavazzano et Marco Rota.

Un catalogue, ainsi que des posters, cartes postales, pins, t-shirts, sacs ont été réalisés pour l'exposition et sont exclusivement commercialisés sur place.

Carsten Laqua

Carsten Laqua a publié *Wie Micky unter die Nazis fiel — Walt Disney und Deutschland*, une étude très documentée sur les activités des Studios Disney avant et pendant le « Troisième Reich ».

[1] Gottfried Helnwein est un artiste d'origine autrichienne, installé aux États-Unis. Ses dessins, peintures et photographies hyperréalistes lui valent une notoriété internationale. Helnwein plaide inlassablement pour l'abolition de toute distinction entre les soi-disant « Beaux-Arts » et la culture populaire. Devenu l'un des familiers de Carl Barks depuis une dizaine d'années, il n'hésite pas à prétendre que « Donald Duck est plus important, plus beau et plus sympathique que Mona Lisa. »

Les dessins de Barks sont © Walt Disney Company.

LHOMME

le temps d'avance pour réussir !

LHOMME

186, route de Bordeaux B.P.363 - 16008 ANGOULÊME Cédex

BUREAUTIQUE & INFORMATIQUE

INFORMATIQUE

INFORMATIQUE : Olivetti, Apple

COPIEUR : Canon

PAPETERIE : MAJUSCULE,

fournitures de bureau,

boutique cadeau (cuir, attachés-case, sous-main, stylos...)

MOBILIER : Ordo, Sedus, Mobilier International

SERVICES : technique, logiciels, formation.

186, route de Bordeaux, BP 363, 16008 Angoulême.

Tél. 45 94 91 50. Fax. 45 95 74 21

Apple Center

CENTRE NATIONAL
DE LA
BANDE DESSINÉE
ET DE
L'IMAGE